

¿UNA HISTORIA DE ENTONCES? EL RÉGIMEN FRANQUISTA EN EL CINE DE GARCÍ: ASIGNATURA PENDIENTE (1977) Y TIOVIVO C. 1950 (2004)

Carmina Gustrán Loscos

Universidad de Zaragoza

«*Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*». Toda una declaración de intenciones camuflada de dedicatoria en un ramo de flores. (*Asignatura pendiente*, 1977).

Con estos versos de Neruda, José Luis García Muñoz, más conocido como «Garcí», nos presenta la que será una constante en gran parte de su obra cinematográfica: el peso del pasado, de la memoria, del recuerdo; de lo que fuimos y de lo que ese «fuimos» ha hecho que seamos. *Ninette*, *Tiovivo c. 1950*, *Historia de un beso*, *You're the one*, *Asignatura aprobada*, *Volver a empezar*, *Solos en la madrugada*, *Asignatura pendiente*... Títulos ambientados en una época concreta de la historia de España: el franquismo; o que nos llevan a él de manera más o menos subrepticia. Películas en torno a momentos clave de la historia de este director: su infancia, su adolescencia, su juventud.

El objetivo de estas páginas, sin embargo, no se limita tan sólo a analizar dos de esas películas, *Asignatura pendiente* (1977) y *Tiovivo c. 1950* (2004) como ejemplo de una producción más que característica, sino que pretende ir más allá. Esta comunicación querría, por lo tanto, ser botón de muestra de un trabajo de investigación mucho mayor: una tesis doctoral sobre el franquismo en el cine a partir de 1975, es decir, un estudio de las relaciones Cine e Historia circunscrito a varias décadas (de los años setenta a nuestros días), a un pasado traumático –la dictadura franquista– y a numerosos ejercicios cinematográficos. Por ello, el título principal de mi disertación, «¿Una historia de entonces?», no sólo hace referencia al epígrafe de una de las películas de este director madrileño (*You're the one*, 2000), sino que pretende cuestionar el distanciamiento frente al pasado, un pasado que en el cine de Garcí no es, voluntaria o involuntariamente, cosa «de entonces», sino de total actualidad. Un ayer que interactúa con un hoy siempre presente puesto que, como se ha afirmado en numerosas ocasiones, toda obra artística es fruto de su tiempo. Juan Antonio Bardem lo expondrá de este modo:

«Del mismo modo que uno no puede saltar fuera de su sombra, las películas que se hacen dentro de una determinada sociedad no son nunca ajenas a esa misma sociedad, aunque estén hechas de espaldas a ella, o en su contra, o a su favor, o pretendan ser neutrales»¹.

Por otra parte, la elección de José Luis Garci como director objeto de estudio no ha sido casual. Sus numerosas obras, ya apuntadas, en las que el franquismo actúa como trasfondo, como marco cronológico o como época de referencia son, sin duda, un buen motivo para que centremos en él nuestra atención, pero no el único. Nacido en Madrid en 1944, forma parte de esa generación que no vivió en primera persona la Guerra Civil española, pero que sí sufrió sus consecuencias. Como otros directores nacidos a mediados-finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, comenzó a hacer cine al final de la dictadura pero, a diferencia de muchos de ellos, que en un primer momento quisieron volver la espalda al pasado², Garci le dedicó siempre una atención especial.

En cuanto a la selección de estas películas de su filmografía y no otras, debe aclararse que el factor cronológico ha sido decisivo. *Asignatura pendiente* (1977) es el primer largometraje de Garci como director, tras varios años trabajando en el mundo del cine como guionista —si bien es cierto que ya había realizado varios cortometrajes—. El argumento y desarrollo de la historia corren a cargo del propio Garci y de José María González Sinde, productor ejecutivo de la obra. Por su parte, *Tiovivo c. 1950* (2004) es, a día de hoy, la penúltima película de este director,³ realizada un año antes de *Ninette* (2005). Hemos descartado el análisis de su última obra puesto que, aunque también se desarrolle en los años cincuenta, la idea original no nace del propio Garci como sí ocurre en *Tiovivo...*, sino que surge de la refundición de dos obras teatrales de Miguel Mihura, *Ninette* y *un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París*.

Más de veinticinco años separan ambas producciones, toda una carrera al servicio del cine, y del pasado, tiempo que nos permitirá acercarnos a dos maneras, en apariencia, muy diferentes de abordar el paso del tiempo y de recordar, en concreto, la dictadura franquista.

ASIGNATURA PENDIENTE (1977)

1977 no corresponde sólo al momento del estreno de *Asignatura pendiente*. Este año será testigo además de acontecimientos tan trascendentales para la Historia contemporánea de España como la legalización del PCE, la amnistía para los delitos políticos cometidos antes de diciembre de 1976 o la celebración de las primeras elecciones democráticas tras varias décadas de dictadura, elecciones que dieron la victoria a la UCD de Adolfo Suárez. En el mundo del cine, 1977 no será menos importante: se produce, por ejemplo, el tan postergado estreno de

Viridiana en nuestro país⁴, llegando, por fin, la desaparición de la censura de mano del Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977⁵.

Acontecimientos tan destacados dejaron su impronta en el cine de la época, como veremos concretamente en el caso de *Asignatura pendiente*, si bien es cierto que, como expone Casimiro Torreiro,

«(...) el cine de entonces desempeñó un papel crítico considerable en los años finales del franquismo, (pero) optó más —sobre todo desde 1977— por la recuperación, discutible en sus formas, de la memoria histórica»⁶.

Esta recuperación histórica nos interesa especialmente tanto por la vertiente de lectura cinematográfica de la Historia que conlleva, como por la lectura histórica del film que posibilita. Con respecto a este tema, Torreiro continuará:

«(...) la parte del león en la producción fílmica hispana de los seis años presididos por el centrismo político la constituye, en mayor o menor grado, la de los films que abordan la Historia, operación harto comprensible tras casi cuatro décadas de secuestro de la memoria de un gran segmento de la población, la derrotada en la Guerra Civil, prácticamente ausente del cine español; y de la necesidad de explicar —y explicarse— un país que fue, es y seguramente seguirá siendo un rompecabezas. Muchas son las películas que emplean como referente temporal los años de la República, la Guerra Civil y hasta las dos primeras y lóbregas décadas del franquismo»⁷.

Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz lo resumirán, por su parte, de este modo:

«El cine español parecía prepararse para mirar hacia delante, pero también se mentalizaba para poder hacerlo, de verdad, hacia atrás»⁸.

La película que queremos analizar se desarrolla en un presente a caballo entre el final de 1975, con la inminente muerte del general Franco gravitando sobre toda la historia, y el 1976 de la «apertura». La historia es simple: dos antiguos novios se reencuentran en la España del tardofranquismo y la Transición y terminan convirtiéndose en amantes, mientras el país sale de casi cuarenta años de dictadura y se encamina lentamente, más lentamente de lo que muchos querían, a la democracia.

La historia transcurre por lo tanto, prácticamente, en el momento de su realización técnica real. Pero, a pesar de esa contemporaneidad, los personajes se hayan en cierto modo atrapados por su pasado, por lo que pudo haber sido y no fue, por todo aquello que ahora se ha convertido en una «asignatura pendiente».

«José: Acostarnos tú y yo sería como, a ver si me explico, como recuperar algo nuestro, o mío, no lo sé. Algo que debimos hacer y no hicimos quizás porque era otra época y todo era distinto.

Nos han robado tantas cosas... Las veces que tú y yo debimos hacer el amor y no lo hicimos, los libros que debimos leer, las cosas que debimos pensar, ¡qué sé yo! Pues eso. Todo eso es lo que no les puedo perdonar.

No sé, me parece que es como si nos hubiera quedado algo colgado, como aquellas asignaturas que nos quedaban pendientes de un curso para otro, como si no hubiéramos acabado la carrera.»

Con esa amargura, con esa rabia contenida asistimos al día a día de José, abogado laborista, *rojo*, que asiste a presos políticos cansados de ser ídolos (y que sólo desean convertirse en los padres de sus hijos) y que se lamenta, cansado él mismo también, de luchar: «*Estoy cansado. Había imaginado durante tantos años este tiempo* (refiriéndose al periodo inmediatamente posterior a la muerte de Franco) *de otra manera... Pero todo sigue igual*».

Ternurismo desconsolado y exitoso (en palabras de Casimiro Torreiro), agri-dulce melancolía generacional servida a través de elementos cómicos y melodramáticos (según Javier Hernández y Pablo Pérez), este film se enmarca sin duda en el «cine de reconocimiento» (y no de conocimiento) descrito por José Enrique Monterde. «Un cine que no pretende tanto la reflexión como la adhesión, el reencontrar lo familiar ya conocido, el reafirmar lo ya sabido»⁹. Tal vez por eso cosechó tanto éxito en su época¹⁰, aunque no es nuestro objetivo, en estas líneas, tratar la recepción del film.

Sí que entran en los límites de este análisis ciertos aspectos significativos, como la canción del Dúo Dinámico «Como ayer», que escuchamos sobre un collage de periódicos, revistas e imágenes de la Transición, en el que se mezclan el destape, Arias Navarro, los grises, las alusiones a la amnistía o a los estatutos y el anuncio del aumento del paro, entre otros.

«¿Qué es lo que pasó entre nosotros dos?

Siento que nuestro querer se enfrió.

Algo ha cambiado,

mas nunca olvido el pasado,

cuando éramos tan felices

tú y yo...

Dime si algo cambió desde ayer,

dime si algo hice mal sin querer,

si tuve errores,

te ruego que me perdones,

y todo será de nuevo

como ayer...»

Sabiendo que el ayer era la dictadura franquista, la elección de esta canción sobre estas imágenes resulta, cuanto menos, sorprendente. También sorprenden, en un director militante durante el franquismo de un partido clandestino de izquierdas¹¹, las burlas poco encubiertas a algunos de los representantes de la izquierda en el film: ser rojo en *Asignatura pendiente* es casi como una religión, con sus símbolos obsesivamente repetidos (todas las puertas del piso de Trotsky están pintadas de rojo, un retrato de Lenin de gran tamaño preside su dormitorio).

El último elemento desconcertante de esta película lo conforma la dedicatoria final. Comienza con nuevos signos de *«llorosa denuncia de una dictadura que arrancó su derecho a una juventud vivida en libertad»*¹², que pronto se convierten, sin embargo, en homenaje a «los culpables», a «quienes los hicieron así», a una época en definitiva.

«A nosotros, que supimos cuando ya no había remedio, que aquel mundo imperial en Cinemascope y color Deluxe que nos habían prometido en el colegio y en tantos discursos y sermones no existiría nunca...»

A nosotros, que hemos ido llegando tarde a todo: a la infancia, a la adolescencia, al sexo, al amor, a la política...

A nosotros, que nos quitaron, año tras año, el significado de cuanto nos rodeaba, aunque fueran las cosas más pequeñas, menos importantes.

Y a quienes nos hicieron así: nuestros padres, que también llevaron lo suyo; y a sor Bernarda, siempre dando pellizcos; y al Padre Pulido, que tanto nos azaraba cuando nos echaba el brazo al cuello; y a José Mallorquí y sus «Dos hombres buenos» y a Roberto Alcázar y Pedrín, jefe de centuria y «flecha» respectivamente; y a Domingo, el de los comestibles, que partía el chicle «bazooka» con un cuchillo enorme;

y a Young Martín y a Fred Galiana; y a Di Stefano y a Kubala, y a los zapatos Segarra;

y a Pedro Pablo Ayuso y Matilde Conesa, y a Guillermo Sautier Casaseca y a Marcial Lafuente Estefanía;

y a Indivil y Mardonio, y a «By Vázquez» y a Conti, y a peñarroya; y al inventor del «palmo y dao», y al Padre Venancio Marcos, y a «La melodía misteriosa», y a Gila, y a Pepe Iglesias «El Zorro», y a Renato Carosone y a Gloria Lasso, y a Luis Mariano, que nunca le dejaron en paz con eso de si era marica;

y a Juan de Ordña, el de «Locura de amor»; y a Carpanta y al gran Mekong de los Wiganes, y al «París Hollywood»; y al Padre Ripalda (no, al Padre Ripalda, no); bueno, pues a los últimos de Filipinas;

y a los amigos ricos que nos dejaron alguna vez jugar con sus trenes eléctricos;

y a todos los billares y futbolines de España, y a Marilyn Monroe...

y a Miguel Hernández, que se murió sin que nosotros supiéramos que existía».

A pesar de la dedicatoria final a Miguel Hernández, el recuerdo melancólico se apoderará, en definitiva, de lo que parecía querer ser una reivindicación más o

menos politizada de aquella libertad amordazada. Tal vez la imagen más elocuente de la película, la que encierra ese posibilismo conjugado no sin cierto cinismo y desencanto sea el momento en que el protagonista y su amigo Trotsky orinan en mitad de una noche de borrachera sobre un muro en el que se ha pegado un anuncio de calcetines: «35 millones de partidos políticos votan por calcetines Cándor». Sobre la marabunta de gente dibujada con pancartas, una pintada con spray: «Con Franco vivíamos mejor».

TIOVIVO c. 1950 (2004)

«Madrid, alrededor de 1950. Sin duda cualquier época de posguerra en un país es siempre dura. Y la capital de España no es una excepción. Son tiempos de estraperlo, de cartillas de racionamiento, donde todos hacen lo que pueden -y más- para salir adelante. Época de las salas de fiesta y los cafés, las pensiones y los hoteles de lujo, el Metro y Chicote. Una ciudad donde decenas de personas viven entre el miedo, el frío, la esperanza, el humor y, sobre todo, el amor. «Tiovivo c.1950» es el retrato de decenas de personas, un retrato tierno, festivo y cruel a la vez de auténticos supervivientes en medio de un ambiente de picaresca y con algunos tintes surrealistas. Supervivientes de los que, en parte, somos herederos.»

Ésta es la presentación de *Tiovivo c. 1950* que encontramos en la página del ICAA (Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales). Su director, José Luis Garci, en una entrevista concedida a la COPE, irá más allá para definirla, en pocas palabras, como *«la mirada de un chico de 7 años (el Garci de los primeros años cincuenta) a un país que estaba descentrado. (...) El contar eso sin saña, sin rencor, sin odio, con humor, también sin edulcoramiento de ningún tipo, a mí me parece que está bien porque es de donde venimos»*.¹³

Poco tienen que ver a primera vista esta película de estética clásica y aquella *Asignatura pendiente* de estilo más realista, más espontáneo, heredera en gran medida de esa Tercera Vía que en el tardofranquismo aunaba un equipo de profesionales progresistas, temas de actualidad y diálogos frescos y desenvueltos, levemente escabrosos¹⁴. *Tiovivo...* quiere presentarse más en la línea de *La colmena*, (1982) el film de Mario Camus que lleva a la pantalla la novela de Camilo José Cela: película de posguerra, en la que nos acercamos a una serie de personajes y sus circunstancias de vidas. Sin embargo, el tratamiento no es el mismo. La sordidez de la obra de Camus no se encuentra en esta reciente producción. Tal vez se deba a las diferentes circunstancias históricas de estos films o a que en la actualidad, el espectador no parece sentirse atraído ya por esas recreaciones de lo que fue la dictadura con todas sus implicaciones. Asistimos por lo tanto a un crisol de personajes que nos hacen pensar más en las melodramáticas vicisitudes de la

televisiva familia Alcántara (*Cuéntame cómo pasó*, TVE) –serie, que por otra parte, recrea el tardofranquismo y no la posguerra- que al miedo o al frío enunciado en la presentación de la película.

Es cierto que se nos muestran situaciones tristes o duras, cierto que vislumbramos trazos del pasado en ese papel de periódico en el váter, en sustitución del actual papel higiénico; o en los posibles espías en cualquier parte; o en el casi extinto oficio de afilador; o en los sonoros nombres de los personajes: Honorio, Higinio, Irineo, Acisclo... Ciertamente observamos cómo la policía detiene a un joven leyendo en un bar o que las medias son un artículo de lujo, pero el tono de la película no es, desde luego, de denuncia. Al contrario. «*Venimos de ahí*», recuerda Garci en la entrevista de la radio, «*no lo olvidemos*». Pero en su película las referencias históricas se hallan, cuanto menos, un tanto desenfocadas. No parece muy acertado, por poner un ejemplo, representar la posguerra española a través de un elenco de personajes comiendo, merendando, desayunando y volviendo a comer. Son numerosas las ocasiones en las que la comida se alza como secundario de lujo, y no por su escasez.

El director madrileño pretende mostrar que, ante ciertos momentos traumáticos, ante ciertos episodios, la desideologización se constituye como la postura más inteligente, o como la única posible. Así se trasluce del comentario de un mutilado de guerra:

«Si has perdido la pierna en el bando nacional, eres un glorioso caballero mutilado. Si te la han arrancado en el bando republicano, eres un jodido rojo de mierda. Pero jay, amigo!, si has perdido las dos, cada una en un bando, como yo... Entonces, ¿qué eres? Entonces eres un gilipollas».

Surge la duda, sin embargo, de si ante algunos hechos la neutralidad es, en realidad, una opción o si, más bien, esa falta de posicionamiento no se convierte, claramente ya, en una postura, bastante conservadora, además. Preseleccionada para representar a España en los Óscar, este film se nos presenta como una nueva declaración de intenciones del autor. Hay quienes han querido verla como un canto a la vida, «*¿De qué sirve ser don Quintín el amargao? ¿Qué se gana? Es mejor ser optimista que pesimista. Reírse que llorar. ¿O me va a devolver a mí alguien al Romu por mucha cara de funeral que ponga todo el día? 23 años. Puta guerra*». Pero, en definitiva, cuesta no verla como una reaccionaria reivindicación del pasado, un ejercicio de estilo con tintes moralistas y nostálgicos, apto para esa España del Partido Popular que se inauguraba en 1996 y que vería su fin ese mismo año 2004, justo antes del estreno de la película. No debemos olvidar, que este partido es el mismo que se ha negado sistemáticamente a realizar una denuncia pública de la dictadura franquista para «no remover el pasado».

Tal vez de ahí la cita de Manuel Alcántara con la que se cierra la película: «*Corrían muy malos tiempos, pero vistos a distancia quizás fueran los más nuestros*».

CONCLUSIÓN

El objetivo de estas páginas se basa, como ya se ha apuntado anteriormente, en observar cómo se desarrolla la trayectoria de un autor-director a lo largo de casi tres décadas con respecto a un tema polémico de la historia de España como es el franquismo. Así pues, más allá de estudiar la recepción de los films en las épocas en las que fueron realizados (aspecto no tratado en este estudio, pero que se tendrá muy en cuenta en la realización de la tesis), nos interesaba rastrear al Garci de los 70 en el Garci del s.XXI, y viceversa.

«Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos», le escribe el José de *Asignatura pendiente* a Elena, su recuperado amor de juventud, en la tarjeta de un ramo de flores. «Hemos cambiado», parece traslucirse, el paso del tiempo nos ha hecho cambiar. Y, sin embargo, la película avanza y Garci pone de nuevo en boca de José una afirmación totalmente contraria: «Y es que las personas cambiamos muy poco. Si es que siempre andamos a vueltas con lo mismo». Afirmaciones contradictorias, como contradictoria es la conclusión final que puede obtenerse de esta película. Por un lado, el protagonista se muestra cansado de luchar y afirma, desencantado, esperar poco de la vida; por otro lado, anima a Elena a mirar hacia delante, afirmando que ésa es la única solución para su relación, para ella, para él, para todos. Por una parte se recuerda aquella adolescencia con rabia y frustración; por otra, se anhela volver a aquel pasado que, al parecer, no estaba tan mal (véase de nuevo la letra de la canción ya citada). Y todo ello en un contexto de cambio en la ficción y en la realidad, un momento trascendental en la historia contemporánea de España.

El espectador puede sentir que Garci termina por no saber lo que quiere contarnos, que naufraga en esa historia de juventud perdida que tanto busca la complicidad del público. Y de este modo, y aunque muchos detractores de Garci observen en este film rasgos diferentes, podemos afirmar que lo que se hace en él no es sino apuntar lo que en otras películas se dejará más claro. Películas como *Tiovivo c. 1950*.

Se trata, en definitiva, de dos maneras de enfocar el pasado, muy diferentes en la forma y en el punto de partida, pero que conllevan dos memorias muy similares, si bien en aquella de 1977 algunas ideas quedaban meramente esbozadas, tal vez por los condicionantes propios de una época. Se trataría de esas percepciones existentes y posibles que, como bien expresa Gloria Camarero en *La mirada que habla*, actúan en doble sentido:

«Las imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva imágenes que constituyen la ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de las gentes. Por ello, la relación entre emisor y receptor es doble. El

cine transmite la realidad del momento, pero esa realidad se articula teniendo en cuenta las realidades de la mayoría de las personas»¹⁵ o las realidades que se pretende que esa mayoría tenga, las realidades que se quieren vender.

El cine puede, por lo tanto, reafirmar la memoria, refutarla, crearla ex-novo e, incluso, recuperarla. Puede proponer una reflexión sobre los propios mecanismos de ésta. El cine es, en resumen, otra forma de memoria. En este caso, el cine de Garci representado por estas dos películas se nos muestra como una melancólica reivindicación de un pasado que fue «el más nuestro», pasado que se circunscribe a la dictadura franquista. Tal vez, con respecto a este director, deberíamos matizar aquella afirmación inicial, diciendo: «Nosotros, los de entonces, seguimos siendo los mismos».

NOTAS

- 1 Juan Antonio Bardem, «El cine y la sociedad española» en VVAA *El cine español, desde Salamanca 1955/1995* Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, pág. 25
- 2 Pedro Almodóvar (1951-) afirmará al respecto: «(...) yo, en mis películas, ni siquiera reconozco la existencia de Franco. Están hechas como si Franco no hubiera existido». *Pedro Almodóvar, Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Ediciones El País, Madrid, 1994.
- 3 El estreno de *Luz de domingo*, su última obra, está previsto para los próximos meses (septiembre-octubre 2007)
- 4 Viridiana, Buñuel, 1961. Fue totalmente prohibida por el régimen a instancias del Vaticano, tras ser galardona en Cannes con la Palma de Oro
- 5 Se estipulaba también la abolición del permiso de rodaje, se volvía a instaurar una subvención automática para todo film español equivalente al 15% de su recaudación en taquilla en los cinco años siguientes a su estreno, al tiempo que reinstauraba una cuota de distribución.
- 6 Casimiro Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)» en Román Gubern, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, (1995), 2005, pág. 345
- 7 Casimiro Torreiro, Ídem, pág. 384
- 8 Pérez Rubio, Pablo y Javier Hernández Ruiz, Javier, «Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición española (1973-1983)», en *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, Vía Láctea, La Coruña, 2005, pág. 212
- 9 Monterde, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona, 1993, pág. 23
- 10 La fama de Garci como guionista para José Luis Dibildos, promotor de la «Tercera Vía» también dejó su marca en la primera fase de su cine. Los desnudos de Fiorella Faltoyano y los diálogos desenfadados ayudaron sin duda también al éxito de la película en taquilla
- 11 Torreiro, op. cit. Pág. 359
- 12 Torreiro, op. cit. Pág. 386
- 13 La linterna. Cadena COPE, 1-10-2004
- 14 Torreiro, *Historia del cine español*, op. cit., pág. 360
- 15 Gloria Camarero, *La mirada que habla. Cine e ideologías*, Akal Comunicación, Madrid, 2002, pág. 5